



AUSGEWÄHLTE GRAPHIK
DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS

1905 — 1920

E. Heckel · E. L. Kirchner

K. Schmidt-Rottluff · M. Pechstein

O. Mueller · Chr. Rohlfs

AUS DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG DES MUSEUMS FOLKWANG ESSEN



Herausgegeben vom Museum Folkwang Essen

Gesamtherstellung: Graphische Kunstanstalt Aurel Bongers Recklinghausen.



1 Ernst Ludwig Kirchner Artistenkind 1907

VORWORT

Als bei der Aktion »Entartete Kunst« 1937 die Beschlagnahme und Enteignung aller zeitgenössischen Kunst im Museum Folkwang angeordnet wurde, verlor das Museum neben seinen Gemälden und der Plastik auch die gesamte graphische Sammlung. Damals gingen mit den Spitzenwerken der internationalen Druckkunst des 20. Jahrhunderts auch die bedeutenden Bestände an Graphik des deutschen Expressionismus verloren, die seit je den Mittelpunkt des graphischen Kabinettes ausgemacht hatten.

Als man in Essen nach dem Kriege daran ging, das Museum Folkwang wieder erstehen zu lassen, wurde der Graphik besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zwar war mancher Verlust nicht mehr zu ersetzen. Dennoch scheute man keine Mühe, Verlorenes wiederzugewinnen und ein neues graphisches Kabinett mit einem Bestand von hoher Qualität zu begründen.

Auch heute liegt wieder einer der Schwerpunkte der neuen graphischen Sammlung auf den Drucken des deutschen Expressionismus.

Eine Anzahl der schönsten sind in dieser Ausstellung vereinigt.

Bei der großen Anzahl bedeutender Künstler und dem Umfange des vorhandenen Materials schien eine Begrenzung notwendig. So beschränkt sich die Ausstellung auf das Werk der Künstler der »Brücke« — Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Mueller, Pechstein und Nolde. In ihrem künstlerischen Schaffen hat die Druckgraphik stets eine nicht geringere Bedeutung besessen, als die Malerei.

Hinzugefügt wurden einige Blätter aus dem graphischen Werk des Holsteiners Rohlfs, der, an Jahren sehr viel älter als die Brückekünstler, ihrem Werke dennoch innerlich nahe steht. Alle Drucke entstammen dem Zeitraum zwischen 1905 und 1920, also jenen Jahren, in denen sich die künstlerische Revolution in Deutschland vollzog und die Kunst der Graphik eine erste, ungeahnte künstlerische Blüte erlebte. Sie hat, wie die Ausstellung zeigt, bis heute ihre künstlerische Bedeutung und Aktualität nicht verloren.

Paul Vogt

EINFÜHRUNG

Als sich an der Technischen Hochschule in Dresden 1905 vier junge Architekturstudenten — E. L. Kirchner, F. Bleyl, E. Heckel und K. Schmidt-Rottluff — zur Künstlergemeinschaft »Brücke« zusammenschlossen, schnitt Kirchner ihr künstlerisches Manifest in Holz. Das war wie ein Symbol dafür, daß die Graphik an ihrer künstlerischen Revolution einen nicht geringeren Anteil haben sollte, als die Malerei. Heute, aus historischer Rückschau, können wir leicht feststellen, daß die Graphik tatsächlich der bedeutendste künstlerische Beitrag des Expressionismus zur Kunst des 20. Jahrhunderts gewesen ist.

Seit dem 15. und 16. Jahrhundert war in Deutschland keine Stilepoche so sehr von der Druckgraphik beherrscht worden, wie das beginnende 20. Jahrhundert. Die Kunst des Holzschnittes, bevorzugte Technik der jungen Brückekünstler, hatte zum ersten Male seit der Zeit Dürers wieder die erste Stelle unter den graphischen Verfahren eingenommen.

Die jungen Maler wollten nicht mehr die Natur in ihren Bildern wiederholen, die Landschaft als einen gesteigerten Augenreiz empfinden, wie die Impressionisten. Sie wollten die Formen der Natur ihren eigenen Bildvorstellungen unterordnen, das Naturvorbild verwandeln nach eigener Schau. Jedes Motiv sollte neu erlebt werden, als sei es vorher noch nie gemalt worden. Tradition, Überlieferung und Lehre schienen ihnen überholte Begriffe, sie wollten von vorn beginnen, ohne Voraussetzung, ohne Programm. Die alte Forderung nach künstlerischer Aufrichtigkeit erhält bei den Brückekünstlern eine neue, starke Bedeutung. Nach ihrer Ansicht ist der Künstler erst dann aufrichtig, wenn er seinem inneren Drängen nachgibt, wenn er dem, was er besonders stark empfindet, unmittelbaren Ausdruck verleiht. In ihrem Manifest haben es die Maler so gesagt:

»Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesehenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.«



2 Karl Schmidt-Rottluff Aus Rastede



3 Max Pechstein
Weiblicher Kopf II
1909

Welche graphische Technik aber hätte sich zu solchem Vorhaben besser geeignet, als die des Holzschnittes! Er verfügt nur über eine bestimmte Zahl von Formelementen, die dem Künstler handwerkliche Betätigung abverlangen und ihn zur Vereinfachung zwingen. Diese Vereinfachung und Strenge aber bedeutet Konzentration auf das Wesentliche, Unterdrückung unwichtiger Details, Auswahl unter den möglichen Formen, wie sie die Malerei so reich bietet. Lithographie und Radierung schienen anfangs noch eher mit der Last der Tradition beladen, hatten sie doch erst am Ende des 19. Jahrhunderts neue Höhepunkte erreicht. Beide Verfahren waren außerdem ihrer Art nach eher malerisch, als graphisch, sie besaßen nichts von jener gewollten Primitivität und damit Kraft, die dem Holzschnitt zu eigen ist.

Ernst-Ludwig Kirchner berichtet in der Chronik der Brücke (1913), wie er Bekanntschaft mit dem Holzschnitt schloß: im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg hatte er Holzstöcke Dürers gesehen und sich an ihnen begeistert. Wohlgemerkt, nicht die Abdrucke, sondern die Holzstöcke hatten es ihm angetan, das Spiel handwerklicher und doch künstlerischer Formung, das er an ihnen empfand und das eines der stärksten Wesensmerkmale der jungen Kunst werden sollte. Auch andere Anregungen gab es um 1900 für die jungen Künstler: den japanischen Holzschnitt mit seiner starken Betonung der Fläche, die Werke Gauguins, der von seiner ersten Tahiti-Reise 1893 Holzschnitte heimgebracht hatte und den Norweger Edvard Munch, dessen Blätter in geheimnisvoller Weise dem an innerer Kraft und Größe, an Vereinfachung und Konzentration entsprechen, was auch für die frühen Drucke des deutschen Expressionismus gilt.

Am reinsten tritt uns der expressionistische Holzschnitt in seinem ursprünglichen Schwarzweiß entgegen, in den großen Flächenkontrasten, der Härte seiner Begrenzungen. Hier fanden die jungen Künstler jenen Zwang zur Fläche, wie sie ihn auch in ihren Gemälden anstrebten. Die Unzulänglichkeit ihrer Mittel im Verein mit ihrer Suche nach Stärke des Ausdrucks verhalf ihnen zu einem neuen Stil. Die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Holz, das Schneiden mit dem Messer oder Hohleisen, der Zwang, konzentriert zu arbeiten, weil jeder Schnitt in den Holzstock unwiederholbar ist und nicht mehr gut-



4 Christian Rohlfs Der Raucher
um 1912

gemacht werden kann, noch zu korrigieren ist, all das ist in den Holzschnitten dieser ersten Jahre lebendig. Reize, die sich vom Material her anboten — stehengebliebene Fetzen des Holzes in einer vom Messer bearbeiteten Fläche, splittrige Begrenzungen, die Maserung des Stammes bezogen die jungen Graphiker bewußt in ihre Arbeit ein, so daß Kirchner, dem wir die meisten schriftlichen Zeugnisse aus diesen Jahren verdanken, später mit Recht schreiben konnte: »Die technischen Beschränkungen wurden zu Helfern, nicht zu Hemmungen«. All diese Gründe haben ohne Zweifel dazu beigetragen, den Holzschnitt zum geeignetsten Mittel ihrer Suche nach Agressivität, urtümlicher, ja barbarischer Kraft des Ausdrucks und der Stärke des Bekenntnisses werden zu lassen. Zudem bot ihnen die Graphik noch die Möglichkeit der Vervielfältigung und damit leichter und weiter Verbreitung, wie sie Gemälden und Aquarellen nie beschieden sein konnte.

Merkwürdig genug erlebten die Brückekünstler genau das Gegenteil dessen, was dem Holzschnitt des 15. und 16. Jahrhunderts beschieden gewesen war. Damals hatten sich die Drucke an das unverbildete Volk gerichtet, seine Formen hatten jene bilderreiche, ursprüngliche und kraftvolle Sprache gesprochen, die auch der einfache Mann verstehen konnte. Jetzt, am Beginn des 20. Jahrhunderts besaß die Menge des Volkes idealisierte Vorstellungen von Kunst. Man verstand nicht die vereinfachte Sprache der jungen Kunst, fand sich von ihrer Gewalt verletzt, die man barbarisch nannte, von ihrer scheinbaren Roheit abgestoßen. Die Verwandlungen des Naturvorbildes schienen eher auf eine Entweihung der Natur, als auf ein gesteigertes Erleben zu deuten. So konnte die graphische Kunst anfangs nur sehr mühsam Boden gewinnen, im Grunde ist sie erst Jahrzehnte später in ihrer ganzen Bedeutung und künstlerischen Kraft erkannt und gewertet worden.

Ist auch die Schwarz-Weiß-Graphik sicher der reinste Ausdruck des künstlerischen Umbruchs am Anfang unseres Jahrhunderts, so hat die Begeisterung dafür die Künstler keineswegs davon abgehalten, sich auch im farbigen Holzschnitt zu versuchen. In den ersten Brückejahren ähneln sich deshalb Gemälde und Holzschnitte sehr, ja, man muß sogar sagen, daß die Malerei deutlich in den Bannkreis der Graphik gerät. Unter dem Einfluß der Schnitte zeigen die Bilder betonte Konturen, einen Farbauftrag, der die Fläche hervorhebt



5 Max Pechstein Madonna 1908



6 Erich Heckel
Zwischen Steinen 1914

und jede vorgetäuschte Räumlichkeit innerhalb der Komposition unterdrückt. Das Kantige, Splittrige und stark Vereinfachende des Holzschnittes wurde damit gleichermaßen zum Stilmittel der Brückemalerei, am stärksten bei Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff, am wenigsten bei Nolde und Pechstein.

Das Element der Farbe läßt die Holzschnitte keinesfalls »malerisch« wirken, werden doch die Farben gewöhnlich so aufgetragen, daß alle Zwischentöne entfallen. Hart und entschieden stehen sie sich gegenüber, ohne Übergänge an den Begrenzungen.

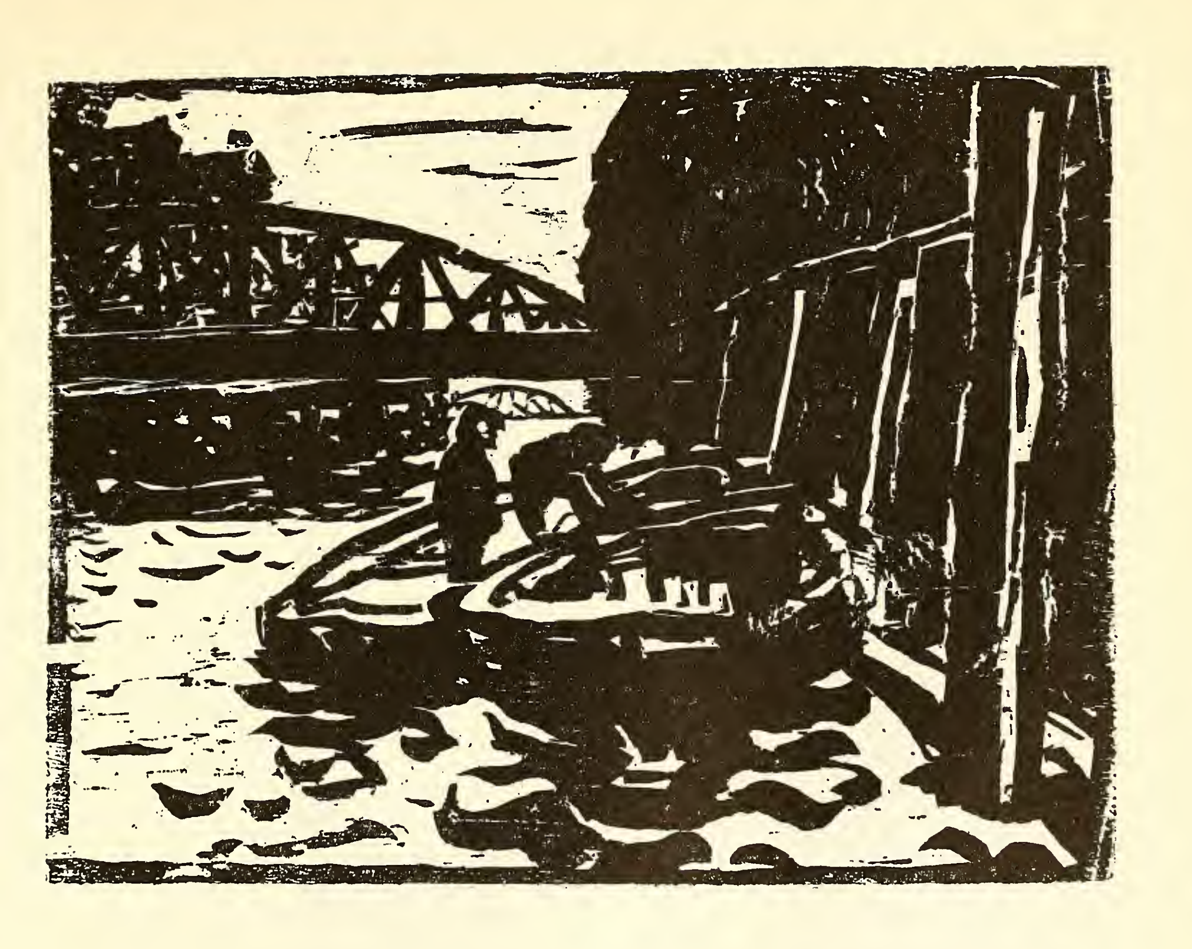
Beim Druck der Stöcke bedienten sich die Künstler verschiedener Verfahren, deren Kenntnis man aus vielen Experimenten gewonnen hatte. Entweder druckte man das Blatt von mehreren Platten — für jede Farbe eine, arbeitete nur mit Flächen und ließ im extremen Fall sogar die Strichplatte fort, wie z. B. bei der »Wintermondnacht« von Kirchner (Umschlag), der wohl großartigsten Graphik der Zeit.

Beliebt war auch der Farbauftrag mit dem Pinsel auf die Holzplatte, wobei die Pinselbewegung im Druck sichtbar blieb (Abb. T. IV) oder das Zusammensetzen eines Druckstockes aus mehreren Teilen, die in verschiedenen Farben gedruckt werden (Abb. T. II). Wir kennen dies letzte Verfahren aus der Graphik von Edvard Munch. Erich Heckel hat es gewissermaßen noch einmal neu für sich entdeckt, als er als Zeichner im Atelier des Architekten Kreis angestellt war und Zeichnungen zu Möbelintarsien liefern mußte. Das gab ihm die Anregungen, ein gleiches im Druck zu versuchen.

Nimmt auch der Holzschnitt im Werk der Künstler der Brücke den breitesten Raum ein, haben sie sich doch auch mit Radierung und Lithographie beschäftigt.

Beide Verfahren boten Gelegenheit zu freierer Arbeit, vor allem die Lithographie als eine rein zeichnerische, allenfalls malerische Technik. Kirchner schreibt in seiner Chronik, daß Schmidt-Rottluff die ersten Lithos gedruckt habe. Starke Anregungen gingen jedenfalls auch von Otto Mueller aus, der der Gemeinschaft erst später beitrat und der gelernter Lithograph war.

Die lithographierten Blätter entsprechen in ihrer kompromißlosen Handschriftlichkeit und der Härte ihrer Zeichensetzung den ungestümen Zeichnungen der Zeit. Auch die Ver-



7 Emil Nolde Hamburg, Freihafen 1910



8 Karl Schmidt-Rottluff Frauenkopf 1918

wendung von Farbe ändert nichts daran. Das gleiche gilt für die Radierung, in der sich alle Künstler versucht haben. Sie lernten sie durch Emil Nolde kennen, der das Ätzverfahren in langen Jahren mühevollen Experimentierens bis zur Meisterschaft gebracht hatte.

Vor allem hatte es den jungen Künstlern die Kaltnadeltechnik mit ihrer rissigen und spitzigen Formgebung angetan, sie wird ebenso oft gehandhabt, wie die Ätzung.

Unähnlich den großartigen Drucken Noldes, der seine Radierungen bis zu malerischen Impressionen zu steigern wußte, bevorzugten die Jüngeren den Strich, also die graphische Linienführung, was allerdings bei ihnen die Verwendung von Farbe im Druckvorgang nicht ausschloß.

Beide Verfahren gestatteten dem Künstler eine unmittelbare Niederschrift seiner Bildvorstellungen und ergänzten damit die Technik des Holzschnittes, die eine intensivere handwerkliche Betätigung erforderte.

Wenn wir auch in der Gemeinsamkeit des Strebens und der Ziele verbindende Züge spüren, die auf alle Künstler der »Brücke« zutreffen, so hatten sich doch von früh an in ihrem Schaffen auch deutliche individuelle Züge gezeigt. Sie traten umso stärker hervor, je weiter die Künstler sich entwickelten und je älter sie wurden. Für die Graphik gilt dies sogar in einem noch stärkeren Maße, als für ihre Malerei.

Als die Freunde 1913 die Auflösung ihrer Künstlergemeinschaft beschlossen, geschah dies nur aus dem äußeren Anlaß der Unstimmigkeiten über die von Kirchner verfaßte Chronik. Die wahren Gründe liegen tiefer: die Gemeinschaft hatte ihre Aufgabe erfüllt, in gemeinsamer Arbeit waren alle jene Voraussetzungen geschaffen worden, auf denen nun jeder von ihnen allein weiterbauen konnte.

Doch bleibt ein »Brückestil« bei ihnen allen noch bis gegen Ende des Ersten Weltkrieges sichtbar, erst dann setzt eine allmähliche Milderung der erregten und expressiven künstlerischen Sprache ein. Auch die Malerei befreit sich allmählich aus der Vorherrschaft der Graphik, ohne daß deren hoher Anteil am Gesamtwerk der Künstler darunter auch in der Folgezeit gelitten hätte.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Ernst Ludwig Kirchner hat sich nach eigenen Aussagen seit 1900 mit dem Holzschnitt beschäftigt und ihm völlig neue Erscheinungsformen verliehen. Seine Sensibilität, Nervosität und Empfindlichkeit wird dabei in den splittrigen, rissigen und zuckenden Liniengefügen des Schnittes mit erstaunlicher Deutlichkeit erkennbar.

Kirchner geht stets von geschlossenen Flächen aus, die er durch ein lebhaftes, ausdrucksgeladenes Spiel weißer Linien und Flecken zu beleben weiß. Selbst dort, wo er mit dem Hohleisen ganze Flächen ausgehoben hat, um sie im Druck weiß erscheinen zu lassen, läßt er einige Holzsplitter stehen, um das Weiß in sich durch kleine dunkle Stellen zu beleben und die Materie des Holzes im Drucke spürbar werden zu lassen.

Sein Einfallsreichtum ist erstaunlich, das gilt nicht nur für den Holzschnitt, sondern in gleichem Maße für Radierung und Lithographie. Seine Lithos z. B. zeigen von früh an eine erstaunliche Beherrschung der Technik. Es wäre verfehlt, sie als eine Vervielfältigung seiner Zeichnungen anzusehen. Wer einmal darauf geachtet hat, wie Kirchner die Bewegung und Dichte einer einzelnen Linie zu variieren versteht, wie er die Tonwertabstufen zwischen tiefem Schwarz und lichten Grau zu bringen weiß und wie die Flächen des Steines in ihrer zarten Körnigkeit mitwirkend in der künstlerischen Gestaltung des Druckes verwendet werden, der wird darin unschwer die Hand eines genialen Graphikers erkennen können.

Die Radierungen zeigen neben den Holzschnitten vielleicht am deutlichsten die nervösen Spannungen seiner Handschrift. Er reißt die Platte mit zuckenden Strichen auf, vereint farbige Linien zu dichten Gespinsten, ohne daß dabei nur ein einziger Strich dem Zufall überlassen bliebe. Die Unmittelbarkeit einer solchen freien Handschrift, die er durch Verwendung von Farbe noch zu steigern weiß, beruht allerdings auf einer meisterhaften Beherrschung der Technik.

Die Themen Kirchners kreisen immer wieder um den Menschen. Er zeigt ihn in seiner Bedrängnis, Gefährdung und Verlassenheit. Nicht selten wird in solchen Darstellungen die Kritik des Künstlers an den Zuständen seiner Zeit deutlich, vor allem, wenn er Würde



9 Erich Heckel Landschaft auf Alsen 1913

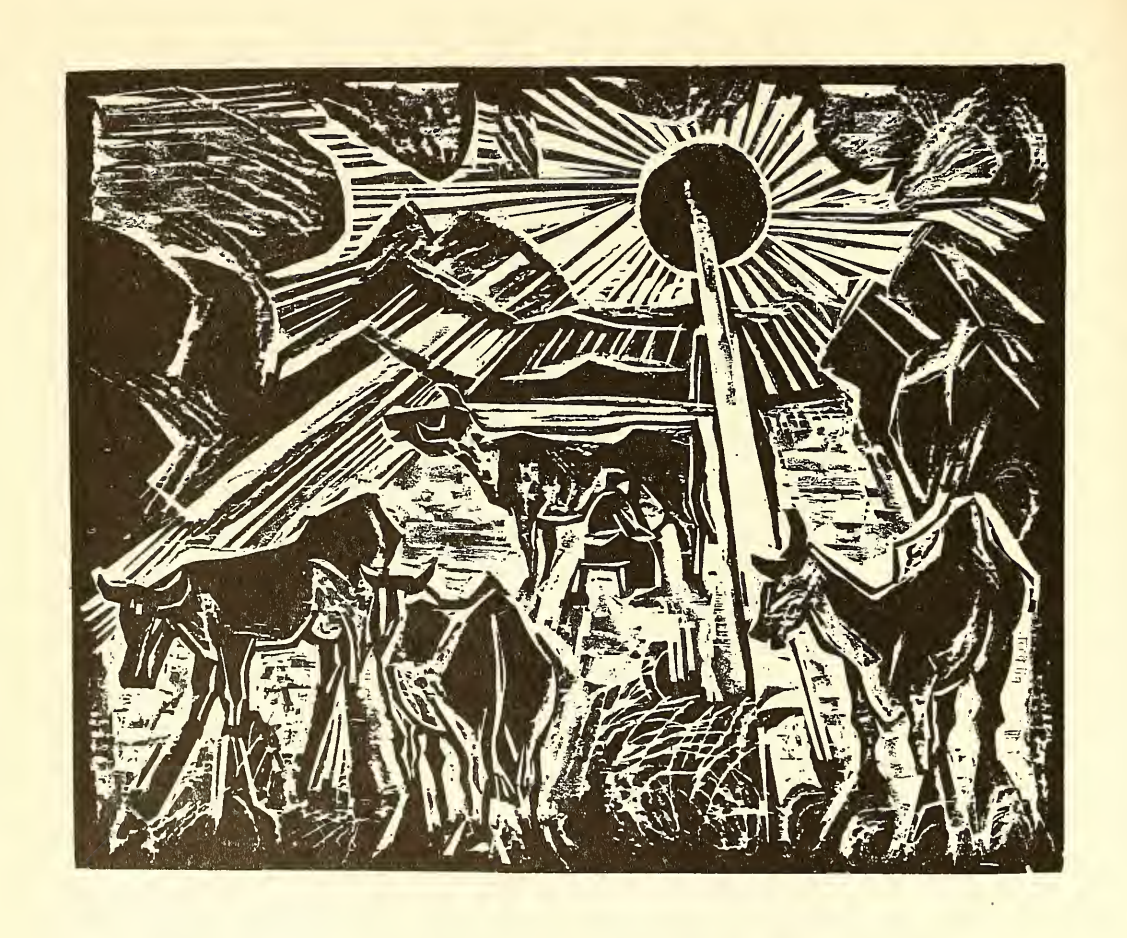
und Unverletzlichkeit des Seins, wie sie von den Brückekünstlern besonders stark empfunden wurde, durch die Umstände angetastet sah.
Daneben erscheint der Mensch in seiner ganzen Unbefangenheit, wie ein Stück Natur, als Akt, eingebettet in die Weite einer Landschaft, in der er einer Pflanze oder Blüte gleich emporwächst. Es fehlt nicht an symbolhaften Handlungen und Ereignissen, wie z. B. im »Schlehmil« oder an allegorischen Ereignissen.
Zu den wichtigsten Darstellungen schließlich gehören die großartigen Porträts, in denen sich aller Ausdruck in den übernatürlichen großen Köpfen manifestiert.

ERICH HECKEL

Die Kunst Erich Heckels ist stiller als die Kirchners. Vor allem fehlt ihr jener übernervöse, ja manchmal krankhaft erregte Zug, der die Graphik Kirchners immer wieder beherrscht. Seinen Gestalten mangelt das Agressive, Anklagende, revolutionäre Begehren. Die Menschen, die Heckel schildert, sind geistige Menschen, sie leben zurückgezogen, in sich ruhend. Was sie bewegt, ist Mitleiden, nicht Auflehnung, geistige Kraft, keine Barbarei. Das bedeutet keinesfalls, daß die Formgebung der Heckelschen Graphik weicher ist. Im Gegenteil. Seine Holzschnitte sind streng in ihrer Beschränkung auf Kontur und Fläche, aber er versucht schon früh, das agressive Spiel der weißen und schwarzen Flächen zu mildern. Es bleibt eine strenge und schöne Klarheit der Form, der sich auch die häufig verwendete Farbe unterordnet. Sie wird keinesfalls malerisch verwendet. Vor allem in den frühen Drucken hat sie oft einen plakathaften scharfen Ton, der sich dem Duktus des Holzschnittes wohl einfügt, ihn sogar noch bedeutend steigert. Später färbt Heckel die Platte auch mit dem Pinsel ein, die Lebendigkeit eines solchen Farbauftrages entspricht auf das Vollkommenste den sensiblen Formen, die aus den spröden Konturen des Schnittes herauswachsen. Man ist bei Heckels Kunst immer wieder versucht, an Gotik zu denken. Die überlängten Konturen, spitzwinkligen Überschneidungen und Knickungen bedeuten hier wie dort die Gebärde stiller Ergriffenheit und Vergeistigung. Am deutlichsten empfindet man das wohl in den Selbstdarstellungen und Porträts, an der Erscheinung des Menschen.



10 Otto Mueller
Selbstbildnis



11 Max Pechstein Landschaft mit Kühen 1919



12 Christian Rohlfs
Der verlorene Sohn
1916

Die starke Empfindung für die Linie, die man immer wieder im Werke Heckels beobachten kann, drückt sich wie im Holzschnitt auch in den Lithographien und Radierungen aus, deren zeichnerischer Duktus von besonderer Schönheit ist, obwohl die Lithographie z. B. auf Tonwerte keinesfalls verzichtet.
Den Drucken Heckels liegt stets eine leichte Neigung zu ornamentaler Abstraktion zugrunde, d. h., die Linien wirken nicht mehr allein darstellend und umschreibend, sie bilden für sich »Hieroglyphen«, Zeichen von eigentümlicher Kraft und Bedeutung.

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Karl Schmidt-Rottluff war sicher der kompromißloseste Holzschneider der Künstlergemeinschaft. Niemand außer ihm hat so sehr auf jedes Detail, auf jegliche noch so zarte Tönung der Flächen des Druckes verzichtet. Seine Schnitte sind von überwältigender Heftigkeit, Entschlossenheit und rein graphischer Konzeption, sie bedeuten letztmögliche Konsequenz des reinen Flächenstils. Das Naturvorbild wird in rücksichtsloser Weise in ein kühles und kompromißlos strenges Konturen-Flächengefüge umgewandelt. Schwarz und Weiß stehen übergangslos nebeneinander, und selbst dort, wo Schmidt-Rottluff einmal Farben beim Druck verwendet (er tat das sehr viel seltener, als seine Freunde), da fügte sich die in Flächen aufgetragene Farbe der allgemeinen Flächenbindung rückhaltlos ein.
Um seinen Schnitten die erstrebte Monumentalität und Strenge zu verleihen, erfand Schmidt-Rottluff sogar Schraffuren, die nur sein Werk zeigt. Kammartig laufen die Linien parallel, man vermag bei genauerem Zuschauen an ihnen sogar noch die Werkzeuge zu bestimmen, mit denen sie bearbeitet wurden. Vor allem bei der Darstellung von Köpfen gelangte er nicht selten zu kubischen Formen, denen nur die vorgetäuschte dritte Dimension fehlt. Vielen dieser Köpfe wohnt eine magische Faszination inne, die den Betrachter an Kultbilder, an Fetische denken läßt, so übermenschlich erscheinen sie in ihrer absoluten Härte. Negroide Anklänge sind bei vielen von ihnen deutlich erkennbar, das verstärkt den Eindruck des Götzenhaften, ihres archaischen Charakters.
Solche Nachwirkungen der Anregung durch Werke exotischer Kunst, wie sie sich im Werke



13 Karl Schmidt-Rottluff Gang nach Emmaus 1919



14 Ernst Ludwig Kirchner Fehmarnmädchen 1912/13

der Brückekünstler immer wieder bemerkbar macht und auch in ihrer Holzplastik weiterlebt, bleibt auch in den Radierungen Schmidt-Rottluffs spürbar, in denen keine geringere Formenstrenge waltet, als in seinen Holzschnitten.

OTTO MUELLER

Otto Mueller war erst spät der Künstlergemeinschaft Brücke beigetreten. Seine ausgeprägte Eigenart, das Exotische seiner Erscheinung wie seiner Kunst hat die Freunde mächtig berührt.

Sie empfanden an seinen Arbeiten eine Ergänzung, die ihrem gemeinsamen Schaffen bis dahin noch gefehlt hatte. Mueller war gelernter Lithograph und verfügte damit über Kenntnisse, die sich seine Weggefährten erst auf dem Wege mühsamen Experimentierens hatten erwerben müssen. Sein graphisches Werk weist nur vier Holzschnitte, dagegen aber eine größere Zahl lithographierter Drucke auf, die alle einen ganz eigenartigen, malerisch-zarten Reiz besitzen.

Selbst dort, wo Mueller in ihnen auf Farbe verzichtet, gewinnt er aus dem Schwarz-weiß so viele Tonwerte, daß die Drucke in der Abstufung der Grauwerte von ausgesprochen malerischer Wirkung sind. Sie scheinen wie von einem Schleier verhüllt dem direkten Zugriff des Betrachters geheimnisvoll entrückt. Meist hat Mueller diese reinen Drucke später übermalt, mit Aquarellfarben getönt und sie so in ein Zwischenreich zwischen Graphik und Malerei entrückt.

Berühmt wurde seine Zigeunerfolge aus den späten zwanziger Jahren, farbige Lithographien von großer Schönheit und Eigenart.

Seine Themen sind im Grunde sehr begrenzt. Immer wieder schildert er das Leben der Zigeuner und des fahrenden Volkes, zugleich in Darstellungen von seltener Zartheit der Empfindung den weiblichen Körper, eingebettet in die Natur, ihr verbunden wie eine Pflanze oder ein Baum. In schönem Rhythmus schließen sich die Linien zusammen und verleihen jedem seiner Drucke den Klang stiller Harmonie.



15 Erich Heckel
Hockende 1914

MAX PECHSTEIN

Als erster der Brückekünstler hat Max Pechstein mit seinen Werken Anklang in der Öffentlichkeit gefunden. Das bedeutete allerdings damals nicht sehr viel mehr als die Tatsache, daß seine künstlerische Ausdrucksform am leichtesten verständlich war.
Seinen Werken eignet ein leichter Zug zum Dekorativen und Gefälligen. Von allen Brückekünstlern blieb er dem Vorbild der Natur am nächsten, das er in Holzschnitte von schöner Formführung zu übersetzen wußte. Im fehlte das Harte und Gewaltsame, das die Graphik seiner Freunde zeigt. Seine Stilisierungen der Natur sind gelungene Übertragungen in eine gemäße graphische Form voller Geschmeidigkeit, die vor allem im Technischen vorzüglich beherrscht wird. Ihm fehlt allerdings jener Zug des Wagnisses, die Neigung zum kühnen Einsatz aller Mittel, der das Werk der anderen kennzeichnet.
Auch an seinen Drucken empfindet man übrigens jenen Einfluß der exotischen Kunst, wie wir ihn bereits bei Schmidt-Rottluff erwähnten. Bei Pechstein liegt eine solche Berührung allerdings besonders nahe, weil er kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges — ähnlich wie Emil Nolde — eine Reise in die Südsee unternommen hatte.

EMIL NOLDE

Emil Nolde ist einer jener großen Einzelgänger, wie wir sie in der deutschen Kunst immer wieder finden. Wohl war er für fast ein Jahr Mitglied der »Brücke«, doch behagte ihm, dem um zwanzig Jahre Älteren, nicht das Kollektive ihres Lebens und Arbeitens. Er verließ die Brücke bald wieder, um seinen eigenen Weg zu gehen.

Nolde ist erst verhältnismäßig spät zur Graphik gekommen. 1904 entstehen erste Radierungen, 1906 Holzschnitte, 1907 Lithographien. In all seinen graphischen Arbeiten, und es gibt deren viele, ist Nolde doch immer der Maler geblieben. Am deutlichsten beweisen das vielleicht seine Ansichten des Hamburger Hafens, meisterliche Radierungen, die die Atmosphäre von Wasser, Wolken und Wind, von Hafen und Schiffahrt auf das Vollkommenste einfangen.

Aus seinen Schriften wissen wir, welche Mühen ihn die Beherrschung der Ätztechnik gekostet hat und wieviele Jahre er dabei über Experimenten verbrachte.
Auch der Holzschnitt wird bei Nolde mit den Augen des Malers gesehen, ihm fehlt jegliche Schärfe und Härte. Es ist immer wieder erstaunlich, welche Wirkungen Nolde diesem im Grunde doch so spröden Material abzugewinnen weiß und wie sehr er es seinen Vorstellungen dienstbar machte.
Dennoch zeigt sich seine Kunst am reinsten in Radierung und Lithographie. Manche seiner Lithographien wirken wie gedruckte Aquarelle, sie sind von bestürzender Großartigkeit und Kraft der Farben. Neben diesen »gemalten Drucken« gibt es andere, die mit wenigen, breiten und sicheren Pinselstrichen angelegt werden und von einer erstaunlich sicheren Handschrift zeugen. Die Lebendigkeit des Pinselstriches teilt sich dabei dem ganzen Blatte mit, das malerische und graphische Elemente auf das schönste vereinigt.
Die Themen, die Nolde wählt, entsprechen ganz seiner persönlichen Einstellung zur Welt. Die Graphik bot seiner bildschöpferischen Phantasie genügend Ausdrucksmittel, seine Darstellungen sind meist wenig alltäglich. Neben religiösen Themen, deren Kraft manchmal heidnischer Anrufung näherzukommen scheint, als christliche Einstellung, gibt es eine große Zahl von Blättern, die erfüllt sind mit Drolerien, Spukgestalten und phantastischen Erscheinungen.
In ihnen zeigt sich ein skuriler Humor, dem das befreiende Lachen fehlt, es tut sich eine Zwischenwelt auf, von Gestalten bevölkert, wie sie am ehesten noch die alte nordische Sagenwelt kennt.

CHRISTIAN ROHLFS

Wie Nolde, so ist auch Christian Rohlfs einer der großen Einzelgänger, auch er entstammt der Landschaft Schleswig-Holsteins, ist Bauernsohn wie Nolde, mit dem ihn seit 1905 eine wortkarge Freundschaft verbindet.
Sein künstlerischer Weg war ungewöhnlich. Ihn, der 40 Jahre älter war, als die Künstler der »Brücke« und zwei Jahrzehnte älter noch als Nolde, rechnet man heute mit einem



16 Ernst Ludwig Kirchner
Frauen
am Potsdamer Platz
1914

großen Teil seines künstlerischen Werkes zum Expressionismus. Erst im sechsten Lebensjahrzehnt hat sich Rohlfs zum ersten Male mit der Graphik beschäftigt, und zwar nur mit dem Holzschnitt. Das Erstaunliche ist, daß Rohlfs als Graphiker genau so voraussetzungslos beginnt, wie die viel jüngeren Brückekünstler, mit Holzschnitten, in denen sich die gleiche ursprüngliche Kraft, die gleiche Neigung zu kühnen Experimenten zeigt, wie bei den Jüngeren. Aber Rohlfs ist, ähnlich wie Nolde, zu sehr Maler, um nicht die Graphik auch mit den Augen des Malers zu sehen. Er liebt das kontrastreiche Schwarz-weiß nicht. Er bevorzugt den Handdruck, färbt die Platten selbst ein und entwickelt eine unerschöpfliche Phantasie beim Auftrag der Farben auf den Druckstock, die im Abzug möglichst seine Handschrift und Pinselführung verraten sollen. Nicht selten druckt er den gleichen Stock mit geringen Verschiebungen mehrmals übereinander, nie hat er aber wie Kirchner einen Holzschnitt von mehreren Platten gedruckt. Manche seiner Drucke hat er später übermalt, und zwar so, daß der Schnitt nur noch das innere Gerüst bildet, das die Farben umkleiden und verdecken.

Unter den Erschütterungen des Ersten Weltkrieges schuf Rohlfs eine Reihe religiöser Darstellungen, die zu den wichtigsten graphischen Werken gehören und die Auseinandersetzung des Künstlers mit einer zerstörten Welt verraten. Daneben fehlt es nicht an Blättern behaglichen und befreienden Humors, in denen die ganze innere Heiterkeit dieses verschlossenen Norddeutschen zu uns spricht — Fabeln und Märchen, die er selbst dichtet und illustriert.

Betrachtet man zusammenfassend eine solche Auswahl an Graphik des deutschen Expressionismus, wie sie diese Ausstellung zeigt, so wird auch dem unbefangenen Betrachter sicher eine der Grundzüge der deutschen Kunstentwicklung am Anfang unseres Jahrhunderts deutlich werden: die Gemeinsamkeit des Geistes und der künstlerischen Bestrebungen, getragen von ausgeprägten Individuen, Künstler, die unter dem gleichen Gesetze leben und von denen jeder seinen eigenen Weg konsequent bis zur Erfüllung verfolgt.

Paul Vogt



17 Otto Mueller
Zigeunerfamilie

HECKEL, Erich

31. 7. 1883 Döbeln (Sachsen) — ansässig in Hemmenhofen (Bodensee)

Studierte seit 1904 an der Technischen Hochschule in Dresden Architektur und war im Atelier von W. Kreis (bis 1907) tätig. Begründete 1905 mit Schmidt-Rottluff, Kirchner und Bleyl die Künstlervereinigung »Brücke«. Reisen nach Dangast, Berlin sowie 1909 nach Italien, später auch an die Moritzburger Seen und nach Prerow (Ostsee). 1911 Übersiedlung nach Berlin. Während des Ersten Weltkrieges in Belgien. Seit 1919 im Sommer meist in Osterholz an der Flensburger Förde, zugleich auch Reisen in West- und Süddeutschland, nach Frankreich, Italien und England, 1941 bis 1943 in Kärnten. Seit 1944, nach Zerstörung seines Berliner Ateliers, in Hemmenhofen am Bodensee ansässig. 1949 bis 1955 als Professor an der Karlsruher Akademie tätig.

1 WINDMÜHLE 1907
272 x 329 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 07
Lithographie
Inv. Nr. A 24/56

2 FABRIK 1908
280 x 352 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 08
Holzschnitt
Inv. Nr. A 62/57

3 ZWEI MÄDCHEN 1908
220 x 162 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 08
farb. Holzschnitt
Inv. Nr. A 63/57

4 MÄNNERKOPF 1919
461 x 327 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 19
farb. Holzschnitt
Inv. Nr. A 27/54
Tafel II

5 WEIBLICHER KOPF 1910
353 x 218 mm, bez. u. r.: E. Heckel 10
Lithographie
Inv. Nr. A 18/56

6 REITER 1911
170 x 200 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 11
Radierung
Inv. Nr. A 19/56

7 STRALSUND 1912
312 x 363 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 12
Inv. Nr. A 42/52

8 WEISSE PFERDE 1912
310 x 312 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 12
farb. Holzschnitt
Inv. Nr. A 46/53
Tafel I



18 Ernst Ludwig Kirchner
Selbstporträt
mit tanzendem Tod
1918

9 LANDSCHAFT AUF ALSEN 1913
268 x 281 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 13
Holzschnitt
Inv. Nr. A 45/53
Abb. 9

10 BILDNIS II 1913
249 x 202 mm, bez. u. l.: EH 13
Radierung
Inv. Nr. A 299/55
Abb. 22

11 HOCKENDE 1914
414 x 307 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 14
Holzschnitt
Inv. Nr. A 14/56
Abb. 15

12 ZWEI VERWUNDETE SOLDATEN 1914
425 x 280 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 14
Holzschnitt
Inv. Nr. A 3/52

13 ZWISCHEN STEINEN 1914
330 x 275 mm, bez. u. r.: E. Heckel 14
Lithographie
Inv. Nr. A 101/57
Abb. 6

14 AM MEER 1916
230 x 152 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 16
Radierung
Inv. Nr. 32/54
Abb. 23

15 SELBSTBILDNIS 1917
369 x 296 mm, bez. u. l.: Ostende 1917
Handdruck, u. r.: Erich Heckel
Holzschnitt
Inv. Nr. A 48/56

16 WOLKEN IN EINER SEELANDSCHAFT 1917
366 x 274 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 17
Holzschnitt
Inv. Nr. A 300/55

17 MESSENGER BOYS 1917
205 x 159 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 17
Radierung
Inv. Nr. A 6/50

18 MÄDCHENKOPF 1919
301 x 199 mm, bez. u. r.: Erich Heckel 19
Radierung
Inv. Nr. A 21/56

KIRCHNER, ERNST-LUDWIG

6. 5. 1880 Aschaffenburg — 15. 6. 1938 Frauenkirch (Davos)

1901 bis 1905 als Student der Architektur an der Technischen Hochschule in Dresden (F. Schumacher). Begründete 1905 mit E. Heckel, K. Schmidt-Rottluff und F. Bleyl die Künstlervereinigung »Brücke«. 1911 übersiedelte er nach Berlin. In den Jahren zwischen 1905 und 1913 hielt er sich

mehrmals an den Moritzburger Seen und in Fehmarn auf. 1912 gründete er gemeinsam mit M. Pechstein in Berlin das »Muim-Institut« (moderner Unterricht in Malerei). Den Strapazen der Militärzeit am Anfang des Krieges nicht gewachsen, brach er zusammen und suchte im Sanatorium Dr. Kohnstamm in Königstein (Taunus) 1915/16 Heilung. 1917 ging er nach Davos, anschließend auf die Staffelalp bei Frauenkirch. Nach einem erneuten Sanatoriumsaufenthalt in Kreuzlingen bei Konstanz konnte er 1918 — erheblich gebessert — nach Frauenkirch zurückkehren. 1923 bezog er ein Haus auf dem Wildboden (Sertigtal), in dem er bis zu seinem Tode wohnen blieb.

19 ARTISTENKIND 1907
383 x 329 mm, unbez.
Lithographie, Sch. 80
Inv. Nr. A 36/54
Abb. 1

20 RAPPHENGST, REITERIN UND CLOWN 1907
590 x 510 mm, bez. u. M.: E. L. Kirchner
farb. Lithographie, Sch. 86
Inv. Nr. A 5/56
Tafel III

21 CAKE-WALK 1911
340 x 390 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner 11
farb. Lithographie, Sch. 138
Inv. Nr. A 29/53

22 FEHMARNMÄDCHEN 1912/13
420 x 372 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt, Sch. 210
Inv. Nr. A 17/54
Abb. 14

23 FRAUEN AM POTSDAMER PLATZ 1914
520 x 384 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt, Sch. 221
Inv. Nr. A 105/57
Abb. 16

24 ARTILLERIEPLATZ 1915
352 x 488 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt, handkoloriert, Sch. 227
Inv. Nr. A 22/56
Tafel IV

25 KÄMPFE (aus der Folge »Schlemihl«) 1915/16
331 x 210 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
farb. Holzschnitt, Sch. 267
Inv. Nr. A 262/57

26 SCHLEMIHLS BEGEGNUNG MIT DEM SCHATTEN (aus der Folge »Schlemihl«) 1915/16
298 x 305 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
farb. Holzschnitt, Sch. 270
Inv. Nr. A 265/57

27 KOPF VAN DE VELDE 1917
497 x 398 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt, Sch. 287
Inv. Nr. A 28/53

28 KOPF LUDWIG SCHAMES 1917
575 x 260 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt, Sch. 281
Inv. Nr. A 30/53



19 Christian Rohlfs Bergpredigt 1916



20 Christian Rohlfs Geist Gottes über den Wassern 1915

29 DREI WEGE 1917
505 x 340 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt
Inv. Nr. A 36/60

30 SELBSTPORTRÄT MIT TANZENDEM TOD 1918
502 x 340 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt, Sch. 308
Inv. Nr. A 9/54
Abb. 18

31 WINTERMONDNACHT 1918
303 x 293 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
farb. Holzschnitt, Sch. 360
Inv. Nr. A 16/54
Umschlagbild

32 WETTERTANNEN 1919
281 x 251 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Radierung (blau)
Inv. Nr. A 18/54
Abb. 24

33 DAS MÄDCHEN AM OFFENEN FENSTER 1919/20
500 x 380 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Radierung, Sch. 403
Inv. Nr. A 38/60

34 WEISSES HAUS IN WIESEN 1920
380 x 577 mm, bez. u. r.: E. L. Kirchner
Holzschnitt, Sch. 414
Inv. Nr. A 37/55

MUELLER, OTTO

16. 10 1874 Liebau — 24. 9. 1930 Breslau

1890 bis 1895 Lithographenlehre in Breslau. 1896 bis 1898 Schüler der Akademie in Dresden. Hielt sich zwischen 1898 und 1908 im Riesengebirge auf, von wo aus er nach Berlin übersiedelte und 1911 in die Künstlergemeinschaft »Brücke« eintrat. Zwischen 1919 und 1930 war er als Professor an der Akademie in Breslau tätig.

35 FÜNF AKTE
335 x 435 mm, unbez.
farb. Lithographie
Inv. Nr. A 52/52
Tafel V

36 SELBSTBILDNIS
402 x 285 mm, bez. u. r.: Ottc Mueller
Lithographie
Inv. Nr. A 33/53
Abb. 10

37 BILDNIS (Frauenkopf)
390 x 290 mm, bez. u. r.: Otto Mueller
Lithographie
Inv. Nr. A 34/53

38 HOCKENDE AKTE
287 x 386 mm, bez. u. r.: Otto Mueller
Lithographie
Inv. Nr. A 62/53
Abb. 25

39 ZIGEUNERFAMILIE
259 x 188 mm, unbez.
Lithographie
Inv. Nr. A 59/55
Abb. 17

NOLDE, EMIL (eigentl. Hansen)

7. 8. 1867 Nolde (Schleswig) — 15. 4. 1956 Seebüll

Nach der Ausbildung an der Sauermannschen Schnitzschule in Flensburg 1885 bis 1889 und einem Aufenthalt in Karlsruhe 1889 war er zwischen 1892 und 1898 als Lehrer an der Gewerbeschule in St. Gallen tätig. Nach Studienaufenthalten in München, Paris (1899) und Kopenhagen übersiedelte er 1906 nach Berlin und war zwischen 1906 und 1907 Mitglied der »Brücke«. Reisen führten ihn nach Soest, Hagen, Dresden und Hamburg (1910) sowie 1913/14 nach Rußland, Sibirien, Japan und in die Südsee. Nach dem Kriege nahm er seinen Wohnsitz in Berlin sowie auf seinem Besitz Seebüll. 1933 als »entartet« verfolgt, erhielt er 1941 Malverbot und zog sich nach Seebüll zurück.

40 TINGEL-TANGEL II 1907
430 x 610 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
farb. Lithographie, Sch. 26
Inv. Nr. A 4/54
Abb. 26

41 HELLER TAG 1907
280 x 475 mm, bez. u. r.: Emil Nolde 07
Lithographie, Sch. 20
Inv. Nr. A 69/53

42 PROFIL-AKT 1908
473 x 304 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 90 II
Inv. Nr. A 305/55

43 SELBSTPORTRÄT 1908
310 x 238 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 89
Inv. Nr. A 84/59
Abb. 29

44 HAMBURG, FREIHAFEN 1910
304 x 405 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Holzschnitt, Sch. 35
Inv. Nr. A 123/57
Abb. 7

45 HAMBURG, SCHIFF IM DOCK 1910
310 x 410 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 138 II
Inv. Nr. A 77/58

46 HAMBURG, FREIHAFEN 1910
302 x 405 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 137
Inv. Nr. A 85/59
Abb. 27

47 BINNENHAFEN 1910
310 x 410 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 144
Inv. Nr. A 1025



21 Karl Schmidt-Rottluff Russischer Wald 1918

48 SAUL UND DAVID 1911
300 x 250 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 152 II
Inv. Nr. A 65/55
Abb. 28

49 SCHRIFTGELEHRTE 1911
269 x 299 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 154 II
Inv. Nr. A 304/55

50 RUSSIN 1913
710 x 570 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
farb. Lithographie, Sch. 57
Inv. Nr. A 10/59
Tafel VI

51 SCHAUSPIELERIN 1913
550 x 480 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
farb. Lithographie, Sch. 59
Inv. Nr. A 11/59

52 DIE HL. DREI KÖNIGE 1913
750 x 640 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
farb. Lithographie, Sch. 49
Inv. Nr. A 119/57
Tafel VII

53 HAMPELMÄNNER 1913
454 x 550 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
farb. Lithographie, Sch. 55
Inv. Nr. A 39/58

54 KERZENTÄNZERIN 1917
300 x 235 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Holzschnitt, Sch. 127
Inv. Nr. A 38/58

55 JUNGER FÜRST UND TÄNZERINNEN 1918
259 x 219 mm, bez. u. r.: Emil Nolde
Radierung, Sch. 196 II
Inv. Nr. A 306/55

PECHSTEIN, MAX

31. 12. 1881 Zwickau — 29. 6. 1955 Berlin

Nach der Lehre bei einem Malermeister 1896 besuchte er 1900 in Dresden die Kunstgewerbeschule und Kunstakademie, seit 1902 als Schüler von O. Gußmann. 1906 trat er als Mitglied in die Künstlergemeinschaft »Brücke« ein (bis 1912) und übersiedelte 1908 nach Berlin, wo er 1910 den Vorsitz über die im gleichen Jahre gegründete »Neue Sezession« innehatte. Reisen führten ihn nach Italien (Florenz und Rom) sowie nach Paris (1908) und wiederholt nach Nidden (Ostpr.). 1914 Reise nach den Palau-Inseln, vom Kriege unterbrochen. 1916 bis 1917 Militärdienst. Ab 1919 wieder in Berlin. 1924/25 Reise in die Schweiz und nach Italien. 1931 nach Südfrankreich. 1923 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Mußte 1933 aus seinem Lehramt an der Berliner Akademie ausscheiden. Nach zwölfjährigem Aufenthalt in Leba übernahm er 1945 erneut ein Lehramt an der Hochschule für bildende Künste in Berlin.

56 MADONNA 1908
228 x 125 mm,
bez. u. r.: M. Pechstein Paris 08
Holzschnitt
Inv. Nr. A 42/56
Abb. 5

57 VARIETÉ 1909
280 x 377 mm, bez. u. r.: HMP 09
farb. Lithographie
Inv. Nr. A 276/57
Tafel VIII

58 WEIBLICHER KOPF II 1909
430 x 320 mm, bez. u. r.: M. Pechstein 09
Lithographie
Inv. Nr. A 2/53
Abb. 3

59 LANDSCHAFT MIT KÜHEN 1919
318 x 399 mm, bez. u. r.: HM Pechstein 1919
Holzschnitt
Inv. Nr. A 314/55
Abb. 11

60 ZWIESPRACHE 1920
400 x 319 mm, bez. u. r.: HM Pechstein 1920
farb. Holzschnitt
Inv. Nr. A 313/55
Tafel IX

ROHLFS, CHRISTIAN

22. 12. 1849 Niendorf bei Leezen — 8. 1. 1938 Hagen

Kam 1869 auf Empfehlung von Th. Storm über Berlin an die Akademie in Weimar, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis 1900 blieb. 1901 durch Vermittlung von Henry van de Velde durch Karl-Ernst Osthaus an das entstehende Folkwang-Museum in Hagen berufen, wo er bis zu seinem Tode ein Atelier behielt. Verschiedene Reisen führten ihn 1905 und 1906 nach Soest (Bekanntschaft mit E. Nolde), 1910 bis 1912 nach München und Tirol sowie in den Sommermonaten 1920 bis 1926 nach Bayern, Holstein, Bad Sooden, nach Erfurt und an die Ostsee. 1924 Ehrenbürger von Hagen. Seit 1927 hielt er sich für neun Monate eines jeden Jahres in Ascona auf.

61 DER RAUCHER um 1912
238 x 191 mm, bez. u. r.: Chr. Rohlfs
Holzschnitt, V 47
Inv. Nr. A 108/55
Abb. 4

62 SINGVOGEL um 1912
276 x 295 mm, unbez.
farb. Holzschnitt, V 51 II
Inv. Nr. A 113/55

63 GEIST GOTTES ÜBER DEN WASSERN 1915
554 x 463, bez. u. r.: Chr. Rohlfs
Holzschnitt, V 91
Inv. Nr. A 171/55
Abb. 20

64 AUSTREIBUNG AUS DEM PARADIES 1917
534 x 688 mm, o. sign.
Holzschnitt, V 103
Inv. Nr. A 185/55
Tafel X

65 DER VERLORENE SOHN 1916
493 x 356 mm, bez. u. r.: Chr. Rohlfs
Holzschnitt, V 99
Inv. Nr. A 39/53
Abb. 12

66 GETHSEMANE 1916
538 x 368 mm, bez. u. r.: Chr. Rohlfs
Holzschnitt, V 100
Inv. Nr. A 182/55

67 BERGPREDIGT 1916
440 x 420 mm, bez. u. l.: Chr. Rohlfs
Holzschnitt, V 101
Inv. Nr. A 183/55
Abb. 19

68 DER GEFANGENE 1918
646 x 514 mm, bez. u. r.: Chr. Rohlfs
Holzschnitt, V 107
Inv. Nr. A 3/54
Tafel XI

69 SINTFLUT 1918
676 x 512 mm, bez. u. r.: Chr. Rohlfs
farb. Holzschnitt, V 108
Inv. Nr. A 190/55

70 TOD ALS JONGLEUR
(Revolution) 1918/19
365 x 500 mm, bez. u. r.: Chr. Rohlfs
Holzschnitt, V 109
Inv. Nr. A 191/55

SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl

1. 12. 1884 Rottluff bei Chemnitz — ansässig in Berlin

Nahm 1905 das Studium der Architektur an der Technischen Hochschule in Dresden auf und gründete im gleichen Jahre mit Heckel, Kirchner und Bleyl die Künstlergemeinschaft »Brücke«. Mehrere Reisen führten ihn nach Alsen (zu Nolde), Dangast (1907, 1908, 1909, 1910 und 1911) und von dort aus eine Reise nach Norwegen (Juli/August 1911). 1911 übersiedelte er nach Berlin. Nach der Militärdienstzeit 1914 bis 1918 war er häufig auf Reisen: auf der Kurischen Nehrung, in Pommern und Holstein, Italien (1923), Paris (1924), Dalmatien (1925), im Tessin (1928/29) und in Rom (1930). Zwischen 1932 und 1943 hielt er sich wiederholt im Taunus und in Pommern (Leba) auf. 1943 übersiedelte er — seit 1941 mit Malverbot belegt — nach Chemnitz. Von dort wurde er als Professor an die Berliner Hochschule für bildende Künste berufen.

71 AKT 1909
398 x 249 mm,
bez. u. r.: Schmidt-Rottluff 1909
Holzschnitt, Sch. 21
Inv. Nr. A 36/53

72 WEIBLICHER KOPF 1909
220 x 160 mm,
bez. u. r.: Schmidt-Rottluff 1909
Holzschnitt, Sch. 5
Inv. Nr. A 1/58

73 VILLA MIT TURM 1911
500 x 394 mm, bez. u. r.: S. Rottluff 1911
Holzschnitt, Sch. 68
Inv. Nr. A 2943

74 AKT 1911
340 x 400 mm, bez. u. l.: S. Rottluff 1911
Lithographie, Sch. 75
Inv. Nr. A 15/58

75 AUS RASTEDE 1912
325 x 432 mm, bez. u. r.: S. Rottluff 1912
Lithographie, Sch. 83
Inv. Nr. A 16/58
Abb. 2

76 KLEINE LANDSCHAFT MIT LEUCHTTURM 1914
287 x 184 mm, bez. u. r.: S. Rottluff 1914
Holzschnitt, Sch. 135
Inv. Nr. A 6/58

77 DIE SCHWESTERN 1914
403 x 499 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
Holzschnitt, Sch. 166
Inv. Nr. A 7/54

78 TANNEN 1914
401 x 500 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
Holzschnitt, Sch. 145
Inv. Nr. A 26/54

79 AM GEBÜSCH 1914
280 x 205 mm, bez. u. r.: S. Rottluff 1914
Lithographie, Sch. 92
Inv. Nr. A 17/58
Abb. 30

80 DÜNEN UND MOLE 1917
288 x 340 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
farb. Holzschnitt, Sch. 195
Inv. Nr. A 125/57
Tafel XII

81 RUSSISCHER WALD 1918
197 x 259 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
Holzschnitt, Sch. 229
Inv. Nr. A 7/50
Abb. 21

82 FRAUENKOPF 1918
360 x 291 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
Holzschnitt, Sch. 184
Inv. Nr. A 25/54
Abb. 8

83 CHRISTUS UND JUDAS 1918
393 x 498 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
Holzschnitt, Sch. 218
Inv. Nr. A 66/55

84 GANG NACH EMMAUS 1918
398 x 300 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
Holzschnitt, Sch. 212
Inv. Nr. A 37/57
Abb. 13

85 JÜNGER 1918
503 x 405 mm, bez. u. r.: S. Rottluff
Holzschnitt, Sch. 211
Inv. Nr. A 120/57



I Erich Heckel Weiße Pferde 1912 Kat. Nr. 8







22 Erich Heckel
Bildnis II 1913



23 Erich Heckel
Am Meer 1916



II Erich Heckel
Männerkopf 1919
Kat. Nr. 4



III Ernst-Ludwig Kirchner Rapphengst, Reiterin und Clown 1907 Kat. Nr. 20







24 Ernst Ludwig Kirchner Wettertannen 1919





IV Ernst-Ludwig Kirchner Artillerieplatz 1915 Kat. Nr. 24





V Otto Mueller Fünf Akte Kat. Nr. 35



25 Otto Mueller Hockende Akte



VI Emil Nolde
Russin 1913
Kat. Nr. 50







26 Emil Nolde Tingel-Tangel II 1907



27 Emil Nolde Hamburg, Freihafen 1910



28 Emil Nolde Saul und David 1911



29 Emil Nolde Selbstporträt 1908



VII Emil Nolde Die Hl. Drei Könige 1913 Kat. Nr. 52





VIII Max Pechstein Varieté 1909 Kat. Nr. 57





IX Max Pechstein Zwiesprache 1920 Kat. Nr. 60





X Christian Rohlfs Austreibung aus dem Paradies 1917 Kat. Nr. 64





XI Christian Rohlfs Der Gefangene 1918 Kat. Nr. 68





30 Karl Schmidt-Rottluff
Am Gebüsch 1914





XII Karl Schmidt-Rottluff Dünen und Mole 1917 Kat. Nr. 80



